

13. *Грабарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958. См. также: *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Лурье С. Я.* Древние паспорта для входа в рай // Вопр. антич. лит. и классич. филологии. М., 1966.
14. *Тахо-Годи А. А.* Греческая мифология. М., 1989.
15. См.: *Беркова Е. А.* Буколический роман Лонга // Античный роман. М., 1969.
16. *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века) : очерки. М., 1966.
17. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика. М., 1967.
18. *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М. ; Л., 1959–1960. Т. 1.
19. *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
20. *Грабарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы.

**О. В. Зырянов**  
г. Екатеринбург

## **Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики**

Осознание жанровой проблематики в мире литературы происходит двумя путями. Аналитической рефлексии данный корпус проблем подвергается профессиональным исследователем (литературным критиком, литературоведом, собственно теоретиком-жанрологом), который развивает свои суждения о жанре, как правило, в типологическом модусе научности. Но встречное движение в этом направлении – более интуитивное, в аспекте эстетической целостности – осуществляет сам художник. Именно о жанровой рефлексии лирических поэтов (так называемой жанровой авторефлексии) и пойдет речь в данной статье. Причем сразу же оговоримся, что нас будет интересовать такая авторефлексия, которая непосредственно отражена в тексте художественного произведения. Вербальное эксплицирование элементов жанровой рефлексии, конкретно проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания будем именовать *жанровыми рефлексивами*\*.

---

\* Понятие *рефлексив* используется в лингвистике для обозначения «относительно законченных метаязыковых высказываний, содержащих комментарии к употребляемому слову или выражению» [1]. Мы посчитали возможным применить данный термин для обозначения различных видов (знаковых экспликаций) жанровой авторефлексии в тексте художественного произведения.

В свете интересующей нас проблемы закономерно встает вопрос о соотношении жанровых номинаций и жанровых рефлексивов. Следует признать, что жанровые номинации – лишь частный случай жанровой авторефлексии. По месту своего проявления в тексте все жанровые рефлексивы можно поделить следующим образом:

- рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс (заглавие, эпиграф, подзаголовок, авторское предисловие);

- внутритекстовые рефлексивы – жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст или авторские примечания метатекстуального характера;

- рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст (например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие);

- рефлексивы, содержащиеся в контекстных комментариях (авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста).

К сфере собственно жанровой номинации могут быть отнесены любые из вышеперечисленных видов рефлексивов, вербально эксплицирующих то или иное жанровое имя.

Попытаемся наметить типологию уже собственно жанровых номинаций в лирике, в основу разграничения отдельных видов жанровой авторефлексии положив отношение автора к жанровой традиции. И здесь, на наш взгляд, возможны, как минимум, три варианта.

Первый вариант – следование художника жанровой парадигме\*, ориентация на устоявшуюся и строго урегулированную систему жанровых конвенций, что чаще всего проявляется в практике литературных дилетантов и эпигонов, в ситуации жанровой стилизации или подражания (нередко ученического) классическим образцам. Жанровая номинация в таком случае – экспликация строго определенной жанровой парадигмы, что вызвано установкой автора на жанровую однозначность, или стандартизацию жанра.

Второй вариант предполагает ориентацию авторского сознания на жанровый канон и разворачивается в русле жанровой феноменологии. В отличие от парадигмы, канон являет некую *образцовую модель* того

---

\* В разграничении содержательного объема терминов *парадигма* – *канон* мы опираемся на идеи М. Н. Виролайнен [2, с. 19–21]. Отмеченная исследовательницей терминологическая оппозиция оправдывает себя не только в «структуре культурного космоса русской истории», но и в конкретно-исторической сфере жанрового развития.

или иного жанра, которая является уже не столько результатом механического следования абстрактному жанровому закону, сколько опытом воспроизведения (реконструкции) жанрового *архетипа*, или, иначе говоря, исходного «эйдоса» жанра. Жанровый канон в таком случае – реализация некоей изначальной жанровой сущности, как бы представительствующей «лицо» жанра, его персональный образ\*.

За всем этим открываются индивидуально-авторские жанровые стратегии, разворачивающиеся в русле персональной жанровой феноменологии. Нередко они сопровождаются элементами жанровой авторефлексии. При этом жанровые интенции авторского сознания (даже если они серьезно расходятся с традиционными представлениями о жанровой номенклатуре) эксплицируются в той или иной жанровой номинации. Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной «памяти» жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно обновленном виде, своего рода «знакомым незнакомцем». Ситуация узнавания предполагает «остранение» привычной жанровой проблематики, что вполне объясняется природой так называемых *неканонических* жанров. Однако неканоническая жанровая форма не отменяет традиционной жанровой номинации. За привычно-традиционными наименованиями нередко скрывается откровенно неортодоксальное жанровое содержание.

Наконец, третий вариант – персональный опыт жанрообразования, который выражается в освоении «внутренних жанров сознания» (термин М. Бахтина), в создании окказиональных жанровых форм, своеобразных *квази-* и *идиожанров*\*\*.

На этом пути наблюдаем использование окказиональных жанровых наименований. Конечно, далеко не все из них становятся общеупотребительными, включаясь в сферу традиционного терминообразования. Но у каждого из них есть возможность развиваться

---

\* Подводя итог эстетической рефлексии классицизма, С. Н. Бройтман писал: «Жанровый канон мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим осязаемый образ; такими *образами*, но одновременно *образцами* и являются первые греческие авторы». Такого рода понимание жанрового канона как «закона эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена» [3, с. 218, 219] уже вплотную подводит к полному феноменологической эстетики.

\*\* На материале поэзии Тютчева (и прежде всего его фрагментарных форм) Ю. Н. Чумаков обосновывает понятие *идиожанра* (по аналогии с понятием *идиолекта*), выделяя своеобразные видовые формы поэта, «не имеющие преемственности и сохраняющие определенную стабильность внутри корпуса его лирики». Определяя статус подобных стиховых композиций, исследователь предпочитает говорить не просто о внежанровом или «некоем наджанровом образовании», но более определенно – о статусе «твердого лирического идиожанра» [4, с. 5, 6].

в общезначимое культурное явление, тем самым положив начало новой жанровой традиции.

Постараемся объяснить механизм подобного явления, своеобразную диалектику центристских и центробежных тенденций в процессе жанрового развития. Неоценимую помощь в этом отношении может оказать феноменологическая концепция жанрового сознания. В свете данной теории «внешние» жанры, или «отвердевшие» в виде отдельных жанровых парадигм (жанровых канонов) мировоззрительные структурно-содержательные формы в акте индивидуально-авторского творчества превращаются в специфические креативно-персональные «образы» жанров. В свою очередь, «внутренние жанры сознания», или окказионально-авторские жанровые формы, многократно транслируясь в мире культуры, приобретают конвенциональную устойчивость и тем самым обеспечивают себе объективно-исторический статус более или менее всеобщего жанра культуры. Такова, насколько мы можем судить, вообще жизнь жанра в условиях эстетической практики Нового времени, в эпоху «художественной модальности» (С. Н. Бройтман).

Закончив краткий теоретический экскурс, попытаемся далее проследить проблему жанровой номинации (и – шире – пути развития жанровых рефлексивов) на материале русской лирической поэзии, по возможности в большой исторической перспективе, в свете актуальных задач исторической поэтики.

Как мы уже отмечали, принципиальное разграничение «живого лица-канона» и «абстрактного закона» жанровой парадигмы, расхождение абстрактно-логического и феноменологического – это именно то конструктивное противоречие, которое проявляется в природе жанрового феномена уже на стадии рефлексивного традиционализма и которое станет еще более показательным и эстетически продуктивным в эпоху индивидуально-авторского творчества. Для доказательства нашего тезиса остановимся лишь на серии конкретных историко-литературных примеров.

Широко распространенным жанром эпохи классицизма является жанр басни, причем не только в форме аллегорической притчи-аполога, но и в форме стихотворной сказки (новелла, быль). Последняя жанровая разновидность особенно показательна в плане авторских жанровых номинаций. Отпочковываясь от материнского лона басни-притчи, данная жанровая форма (сказка, новелла) вынуждена была заявить о себе в акте авторской метарефлексии. Первый опыт стихотворной сказки (своеобразного басенного эквивалента) принадлежит перу А. П. Сумарокова,

великого преобразователя жанра басни, и относится еще к 1755 году. Басня для него – по преимуществу комический сказ (по его же собственному определению, «побаска» или «побасенка»). Установка на сказовую речь, забавный новеллистический рассказ без излишней морализации, а в перспективе и установка на бытовую достоверность, реально произошедший случай – вот основа той жанровой трансформации, которая в конце 1750-х – в 1760-е годы приводит к рождению новой жанровой разновидности – стихотворной сказки (новеллы).

Свидетельство тому – целая система жанровых номинаций, эксплицированных преимущественно в заголовочном комплексе (заглавиях и подзаголовках). Приведем лишь наиболее важные из них: «сказка» (А. П. Сумароков, А. О. Аблесимов, А. И. Клушин), «сказка в стихах» (Я. Б. Княжнин), «сказка, взятая из истории» (А. И. Бухарский), «народная сказка» (Ф. Н. Глинка), «если не поэма, так сказка» (А. Д. Илличевский), «быль» (А. В. Нарышкин, А. О. Аблесимов и др.), «краткие повести, выбранные из разных авторов» (М. Д. Чулков), «пословица» (И. Ф. Богданович). В случае со стихотворением «Бедность и труд» (подзаголовок «народная сказка») Ф. Н. Глинка идет еще дальше, помещая в авторском примечании разъяснение смысла жанровой номинации: «Сочинитель старался сделать в сей сказке опыт применения экзаметра (стройного, звучного, великолепного стиха) к простонародному русскому рассказу. Успел ли он – это могут решить рассудительные читатели» [5].

Исходя из вышеприведенного перечня жанровых номинаций, неизбежно сопровождающих жанр басни-сказки, можно говорить о некоей устойчивой жанровой парадигме, которая задается, с одной стороны, притчевой и аллегорической структурой сюжета, а с другой стороны – сказочно-новеллистической и сказовой манерой повествования. Подкрепляют наши суждения и красноречивые примеры внутритекстовых жанровых рефлексивов: «И что / Не ложно то, / Читатель, докажу примером, и в развязку / Скажу я *сказку*» (А. Г. Карин), «Читателям моим неясну мысль такую / Еще перетолкую, / В иное платье я *сказку* наряжу / И так расположу» (А. О. Аблесимов), «Скажу на все сие в довод / Я *сказочку* из Иродота» (А. И. Бухарский), «Пою несчастье попугая. / Итак, не смейтея, *поэму* я свяжу... / Я вам и просто расскажу» (А. Д. Илличевский). «Случилось слышать мне, / Не знаю, *басня* то иль *истинная повесть*» (П. И. Голенищев-Кутузов), «Читал печатное, не помню, где-то я; / А *повесть* вот сия», «Не пременю я слова, / *Рассказка* вот готова» (А. О. Аблесимов), «А ныне *случай* мне то сведать дал, / О чем я никогда не думал, не гадал» (А. В. Нарышкин), «Чтоб сделать к чтению привязку, / Сказать

хочу я сказку; / Была то *быль*, иль нет, / Как хочет судит свет» (М. М. Херасков), «Змея хоть умирает, / А зелья все хватает – / *Пословица* есть у людей. / Скажу в *пример* я сказку к ней» (И. Ф. Богданович). В качестве особенно характерного примера развернутой серии жанровых рефлексивов приведем фрагмент басни-притчи И. И. Бахтина «Завистник» (впервые опубликована в тобольском журнале «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» в октябрьском номере за 1789 год):

Завистливый всегда найдет, что охуджать,  
И к этому хочу я *быль* одну сказать;  
А может быть, что то и *сказка*,  
Но *сказка* ль, или нет, была бы то привязка,  
Когда бы точно кто хотел о том узнать.  
Итак, я времени на справки не теряю  
И к *повести* моей не медля приступаю (курсив наш. – О. З.) [6].

Примеры жанровых рефлексивов из текстов русских басен можно было бы умножать. Но уже и так ясно: обилие жанровых номинаций свидетельствует о некоем «жанровом континууме» (Ю. Н. Чумаков), в котором на равных правах сосуществуют притча-аполог и пословица-сентенция, сказка и новелла, анекдот и эпиграмма, истинная повесть и баллада, поэма и *быль*. А активным ферментом в развитии исходного жанра басни, приводящим к формированию своего рода «близнечной» жанровой формы – сказочной новеллы, выступает жанровая авторефлексия.

Остановимся еще на одном примере из поэзии XVIII века. В журнале «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» (на сей раз мартовский номер за 1791 год) Панкратий Сумароков печатает примечательный текст под названием «Любовный силлогизм». Данный текст можно отнести к разряду маталирики. Современное энциклопедическое издание «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» определяет металирику следующим образом: «То же, что “поэтологическая лирика”: стихотворения с установкой на профессиональное самоопределение и самопознание, с поисками мотивировки права на существование, с привлечением аргументов поэтической “правоты” через ссылку на прецеденты, с рефлексией над собственными генетическими и типологическими параметрами» [7]. Заметим, что закономерная связь генетических и типологических параметров художественного произведения задается прежде всего жанром. Отсюда становится вполне объяснимым, почему самым распространенным предметом авторской метарефлексии становится именно категория жанра.

Что касается заглавия стихотворения П. Сумарокова «Любовный силлогизм», то заключающаяся в нем «метаописательная» рефлексия объясняет сам механизм порождения текста, иначе говоря – формальную логику силлогизма: авторские указания на отдельные составляющие логической схемы (прерывающие стихотворный текст прозаическими вставками) акцентируют внимание на трехчастном механизме поэтической дискурсии.

*Посылка первая*

Всяк тот, кто страстию любовною пылает,  
С предметом оная всечасно быть желает;  
Об нем и мыслит он, об нем и говорит,  
И только лишь его во всей вселенной зрит.

*Посылка вторая*

Я мыслю о тебе, Климена, беспрестанно;  
Когда со мною ты, я счастлив несказанно;  
В отсутствии твоём все муки я терплю:

*Заключение*

Так следственно тебя, Климена, я люблю [8].

Как видим, трехчастная структура силлогизма, состоящая из двух посылок-тезисов и заключения, проявлена здесь наглядно зримо, на уровне архитектурной постройки. Автор как бы разворачивает перед взором читателя логическую схему силлогизма – устойчивого типа дискурсивного мышления.

Заметим, что данное стихотворение, идентифицируемое в дискурсивном плане как силлогизм, в жанровом отношении сближается с такими традиционными жанрами, как мадригал (любовная тема, обращение к адресату) и эпиграмма (ударная роль заключительного пуанта). Хотя, в отличие от эпиграммы, требующей остроумной и неожиданной концовки, в «Любовном силлогизме» финальная сентенция логически мотивирована и рассудочно выверена. Близость к салонным жанрам делает «Любовный силлогизм» П. Сумарокова своеобразным формальным экспериментом. Контекст эпохи поддерживает указанную установку автора. Достаточно вспомнить многочисленные экспериментальные формы в поэзии А. Ржевского: «Ода, собранная из односложных слов», «Сонет, заключающий в себе три мысли» (с авторской рекомендацией: «Читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия»), «Сонет, сочиненный на рифмы, набранные наперед». Особенно примечательны в аспекте жанровой авторефлексии стихотворения А. Ржевского «Притча о сатире» и «О элегии» (тоже притча), в которых на правах действующих

персонажей выступают отдельные литературные жанры, а сама авторская рефлексия направлена на эти жанровые «персонажи».

Если оценивать лирические жанры по степени авторефлексивности, то, пожалуй, из всех известных композиционно-архитектонических форм лидирующим оказывается сонет, этот откровенно относящийся к разряду металирики жанр, вся история которого есть история его жанрового самосознания, опыт напряженной метажанровой рефлексии. Не случайно именно в сонете сама жанровая форма становится предметом развернутого «метапоэтического автокомментария». Сонет о сонете – особо показательная разновидность сонетного жанра.

Достаточно выделить из классического репертуара пушкинский прецедент «Суровый Дант не презирал сонета...» – в свою очередь, «свободное переложение» сонета Вордсворта «Scorn not the Sonnet...» («Не презирай сонета...»). Из современной постмодернистской поэзии назовем лишь «Сонет с анаграммами» Д. Авалиани, шестой сонет из цикла Т. Кибирова «Двадцать сонетов к Саше Запоевой»\* и, конечно же, «Сонеты на рубашках» Г. Сапгира. Книга последнего включает целый ряд оригинальных (если не сказать больше – экстравагантных) вариантов жанра, о чем свидетельствуют авторские номинации: «Лингвистические сонеты», «Сонет-венок», «Пьяный сонет», «Сонет-комментарий», «Неоконченный сонет», «Рванный сонет», «Сонет-статья». Образующие диалогическую пару «Новогодний сонет» и следующий за ним «Сонет-комментарий», прекрасно разобранные в книге Ю. Б. Орлицкого [9, с. 604–605], лишний раз подтверждают основную особенность металирики: «...автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста» [7].

Замечательное владение сонетной формой демонстрирует поэзия Евгения Шешолина. Поэт практически не известен широкой читательской аудитории, поэтому есть необходимость в краткой биографической справке. Родился Е. Шешолин в г. Краслава на юго-востоке Латвии, детство провел в Резекне, учился в Ленинграде и Пскове, учительствовал и бедствовал до конца своей жизни в России. 27 апреля 1990 года при странных, до сих пор не выясненных обстоятельствах был выброшен из окна третьего этажа в центре Даугавпилса. Поэту было тридцать четыре года [10].

Склонность к сонетному жанру у Шешолина поистине уникальна. Особенно поразителен достигнутый им синтез европейской и восточ-

---

\* По всей вероятности, циклом своих сонетов Т. Кибиров ориентировался на прецедентный текст И. Бродского – «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974).



ной культурных традиций. С одной стороны, поэт прекрасно владеет самым совершенным европейским жанром – сонетом строгого употребления (итальянского образца или шекспировского типа), а с другой, всемерно культивирует форму газели и рубаи, позволяет себе и свободные сонетные композиции, о чем свидетельствуют авторские номинации «Русский сонет», «Восточный сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет».

Присмотримся к стихотворению Е. Шешолина со странным, казалось бы, названием «Назирэ на сонет Лопе де Вега».

Что написать? Сонет? А сколько строк?  
Четырнадцать? А при какой погоде?  
И где мне смочь? И корни-то – в народе!  
Засяду ли за западный урок?!

Давал же я не рифмовать зарок,  
Но, лишь пошло: раб снова на свободе!  
(Строка за этой, – уж восьмая, вроде,  
Изобразит молчаньем сей порок!)

А в ночи антрацитовый порода  
Терцет растет, как маленький сынок,  
В слогах самокопаясь по природе.

Двенадцатая! – Финишный рывок! –  
И вот уже с последней на восходе  
Срываю немоты пустой замок! [11]

Приведенный сонет – прекрасный комментарий к феноменологии сонетной формы, своего рода *ars poetica* данного жанра. В предложенном поэтом «автометаописании» оговаривается выбор стихового объема и слоговой наполненности строки (предусмотренные сонетным каноном четырнадцать стихов традиционного пятистопного ямба). Объясняется генезис жанровой формы («западный урок») в ее соотношении с отечественной традицией, как показывает история русского сонета, допускающей больше поэтических вольностей или отступлений от жанрового канона. Попутно поэтом уточняется характерная для сонетного канона диалектика условности и свободы (ср.: «раб снова на свободе!»), подчеркивается архитектурная целостность сонета, опирающаяся на систему субстрофических единств. Особая роль при этом в смысловой конструкции сонета отводится восьмой строке, заключающей второй катрен, или октаву, и напрямую выводящей к терцетам (не отсюда ли «молчание», знаменующее структурно-содержательную стиховую паузу?), а также двенадцатому стиху, открывающему последний терцет

(«Финишный рывок!»), и заключительному, четырнадцатому, своего рода сонетному «замку» («И вот уже с последней на восходе / Срываю немоты пустой замок!»). Переход от «антрацитовый породы» ночи к утреннему рассвету – таков, по логике автора, как мы можем догадаться, временной континуум стихотворения, реальная основа сопряженного с ночными муками процесса порождения поэтического текста. Эти муки вполне объяснимы, если принять в расчет следующее обстоятельство: поэт серьезно усложняет задание, создавая сонет на две рифмы – вместо требуемых жанровым каноном пяти или четырех рифм.

Обратим внимание еще на одну особенность жанровой структуры – не привычную для европейской традиции авторскую номинацию «назирэ». Как поясняет А. Квятковский в своем «Поэтическом словаре», «назира, или назир (араб.), – в восточной поэтике “ответ” поэта на произведение (поэму) другого поэта». При этом нужно учесть, что «назира является не подражанием, а канонической формой переделки известного произведения в части его фабулы и образов с обязательным привнесением оригинальных черт» [12]. Заметим, что в таком случае и известный сонет Пушкина «Суровый Дант не презирал сонета...» может быть рассмотрен как назирэ на сонет Вордсворта «Не презирай сонета...».

Насколько Е. Шешолин выдерживает законы восточного жанра назирэ, показывает сравнение его сонета с прецедентным текстом – сонетом Лопе де Вега.

Ну, Виоланта! Задала урок!  
Не сочинил я сроду ни куплета,  
А ей – изволь сонет. Сонет же – это  
Геенна из четырнадцати строк.

А, впрочем, я четыре превозмог,  
Хоть и не мыслил о судьбе поэта....  
Что ж, если доберусь я до терцета,  
Катрены не страшны мне, видит Бог.

Вот и трехстишья отворяю дверь...  
Вошел. И не споткнулся, право слово!  
Один терcet кончаю. А теперь,  
С двенадцатым стихом – черед второго...  
Считайте строчки! Нет ли где потерь?  
Четырнадцать всего? Аминь! Готово [13, с. 166].

Как мы можем убедиться, прецедентный текст также относится к «метаописательному» разряду лирики, к сонету о сонете. При этом отличия текстов Е. Шешолина и Лопе де Веги не столь значительны и касаются

ся лишь двух моментов: культивируемое великим испанцем обращение к возлюбленной сменяется у русского сонетиста неопределенно широким адресатом, а характерное для лирического героя отсутствие навыка стихотворства («не сочинил я сроду ни куплета») – «зароком не рифмовать», добровольно наложенным на себя молчанием. В остальном (и самом главном) российский поэт следует своему испанскому предшественнику: это и проблематизация количества сонетных строк, и особая структурно-композиционная роль восьмистишия и терцетов, соответственно, четвертой, восьмой и двенадцатой стихотворных строк, а также заключительного сонетного «замка».

В заключение (в плане некоторой авторефлексии) заметим, что в нашей статье шла речь о жанровых номинациях преимущественно в связи со строгими жанровыми формами (басня-притча, мадригал-силлогизм, сонет о сонете), но продиктовано это было исключительно задачами демонстрационного анализа. Обращение к иным жанрам – более свободным и динамическим (таким как элегия, баллада, песня-романс) – думается, призвано (пусть и не столь наглядно) подтвердить уже обнаруженную нами общую закономерность. Эксплицируя интенции авторского сознания, жанровые номинации (как традиционные, так и окказиональные) свидетельствуют об актуальности жанра и в новейшую эпоху индивидуально-авторского творчества. Отражая свойственный поэтике художественной модальности персональный опыт жанровой феноменологии, жанровые рефлексивы претендуют на роль важнейшего фактора литературной эволюции.

- 
1. *Вепрева И. Т.* Метаязыковая рефлексия в функционально-типологическом освещении (на материале высказываний-рефлексивов 1991–2002 гг.) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2003.
  2. *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
  3. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие. М., 2001.
  4. *Чумаков Ю. Н.* Заметки об идиожанрах Ф. И. Тютчева // Сиб. филологич. журн. 2003. № 3–4. Новосибирск, 2003.
  5. Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX в. М., 1959. С. 522. До выделенной цитаты и далее все примеры жанровых номинаций (и – шире – жанровых рефлексивов), связанных со стихотворной сказкой, приводятся по этому изданию без указания страниц.
  6. Иртыш, превращающийся в Иппокрену. 1789. Октябрь.
  7. *Исрапова Ф. Х.* Металирика // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
  8. Иртыш, превращающийся в Иппокрену. 1791. Март.

9. См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
10. О жизненном пути поэта и его творчестве см.: *Шешолин Е.* Солнце невечное / сост. и ред. А. Белоусов, Г. Шешолина. Резекне, 2005; Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005.
11. Евгений Шешолин: судьба и творчество. С. 266. В этом же издании на страницах 234–284 помещена едва ли не исчерпывающая подборка сонетов Е. Шешолина.
12. *Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь. М. 1998.
13. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века) : поэтич. антол. Л., 1988.

**О. А. Иост**  
*г. Павлодар*

## **Взаимосвязь жанрово-родового фактора и мировоззрения в творчестве А. С. Пушкина**

Актуальность заявленной проблемы диктуется предельно усилившейся в последнее время традиционной обостренностью полемики относительно теории базовых в литературоведении жанрово-родовых и мировоззренческих категорий и их функционирования в реальной художественной практике. Мировоззренческое движение художника слова неизбежно сопрягается с его творческим развитием, что отражается и в жанрово-родовой специфике созданного им текста. Мировоззрение как система, в первую очередь, *онтологических* взглядов, включающая ответы на вечные вопросы бытия, напрямую связано с метафизическим статусом личности. Значение же А. С. Пушкина определяется и великим поэтическим даром божественного происхождения, и важнейшей ролью в становлении русского самосознания, и явленным примером собственного пути духовного созидания, столь актуальным для погрязшего во грехах человечества – в качестве достойного для подражания. Метафизическая жизнь гения слова отражена в его творческом наследии, специфика которого во многом определяется жанрово-родовой системой. Отсюда – значимость выявления основных тенденций взаимосвязи жанрово-родового фактора и мировоззрения в творчестве А. С. Пушкина.

Вся жанрово-родовая система творчества гениального художника слова (включающая разнообразные лирические, лиро-эпические, эпические, драматические, мемуарные, публицистические, стихотворные и